

Stefan Kunze:

ÜBER DIE GEGENWART DER MUSIK VON HEINRICH SCHÜTZ

Die Feiern können übertönen, aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sein Werk fraglos nicht leicht hat, im "Musikleben" der Gegenwart zu bestehen. Dies hat innere und äußere Gründe. Die inneren hängen mit der Eigenart seiner Musik zusammen, die äußeren mit den Bedingungen, die sie seit ihrer Neuentdeckung in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts vorfand. Beginnen wir bei den inneren Gründen. Die Kunst von Schütz ist eine Art "ars humilis"¹ - keine niedere natürlich, sondern eine Kunst der Demut, wenn ich das altmodische Wort gebrauchen darf. Diese Behauptung, auf die ich zurückkomme, kann befremden, wenn man an die Verzweigungen der musikalischen Formen, an die Vielfalt, an die anspruchsvolle Faktur der Musik und vor allem an die zahlreichen Kompositionen denkt, die reichen, ja prunkenden Gebrauch von instrumental-vokalen Mitteln machen. Ich erinnere nur an die "Psalmen Davids" von 1619, an viele Stücke insbesondere aus den drei Teilen der "Symphoniae Sacrae". Trotzdem meine ich, daß die Behauptung vom "sermo humilis" der Schütz'schen Musik zutrifft. Er selbst hat sein Werk offenbar so gesehen. Es ist wohl kaum nur zeitübliche Formel der Bescheidenheit, wenn er als reifer Mann und auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Vermögens in dem bekannten Brief an Friedrich Lebzelter vom 6. Februar 1633, also nach dem zweiten Aufenthalt in Italien, sich folgendermaßen vernehmen läßt: "Meine Qualitäten seindt geringe, kann mich auch nichts rühmen als nur dessen, das untter den fürnembsten Musicis in Europa ich gewesen undt nur einen Schatten ihrer Kunst erlanget habe ..." ² Schütz' Verhältnis zur italienischen Musik, die er zeitlebens als das künstlerisch unerreichbare Vorbild ansah, und insbesondere die tiefgehende Verehrung gegenüber seinem Lehrer Giovanni Gabrieli, die offenbar auch aus enger persönlicher Beziehung hervorging, sind gekennzeichnet durch die Haltung dessen, der sich als A u f n e h m e n d e r, als L e r n e n d e r, als M i t t l e r versteht. Dabei war Schütz, als er im Jahr 1628 im Alter von 43 Jahren das zweite Mal nach Venedig aufbrach, um sich mit der neuen Richtung der Musik, vornehmlich mit der Monteverdis vertraut zu machen, durchaus kein Suchender mehr, hatte handwerklich gewiß nichts mehr zu lernen. Tatsächlich hat sich Schütz trotz der bemerkenswerten Vielsträngigkeit in seiner Musik letztlich vom Tonfall der Venezianer erstaunlich wenig entfernt. "... sub magno Gabrielio meae artis posueram Tyrocinia" (unter der Aufsicht des großen Gabrieli habe ich die Fundamente meiner Kunst gelegt) bemerkte er in der Vorrede zu den "Symphoniae sacrae" von 1629³. Und auch dies ist mehr als nur Formel. Kann man sich vorstellen, daß Monteverdi eine solche Formulierung gebraucht hätte? Im schon erwähnten Brief, aus dem ich nochmals zitiere, legte Schütz zwar Wert darauf, die neuerworbene Kunsterfahrung hervorzuheben, daß er sich in Italien, "auf eine absonderliche Art der Composition begeben hette, nemlich wie eine Comedi von allerhandt Stimmen in redenden Stylo übersetzt und auf den Schaw gebracht undt singende agiret werden könne, welche Dinge meines Wissens ... in Teutschland noch ganz ohnbekandt, bishero auch wegen des schweren Zustande bey uns weder practiciret noch befördert worden ..." ⁴ Er, Schütz, wolle dem Prinzen Christian von Dänemark dergleichen Musik unterbreiten, damit "solche recht Majestätische undt fürstliche inventionen", zu denen s e i n e Musik allerdings nicht zu rechnen sei, "von anderen und bessern ingeniis" praktiziert werden möchte. Eigenartig, daß er die eigene Oper "Daphne" nicht erwähnt, sie offenbar nicht einmal dem "redenden Stil" zurechnet. Es sieht so aus, als müßte sich die "erste deutsche Oper" in ein Phantom auflösen.

Wenn man den Selbstzeugnissen von Schütz, die in ihrer sperrig-wuchernden Sprache -

soweit sie sich nicht auf praktische Anweisungen zur Aufführung seiner Musik beschränken – seine musikalischen Vorstellungen eher verschlüsseln als klären, mit aller Vorsicht e t w a s entnehmen kann, dann ist es vielleicht dieses: daß er n i c h t glaubte, mit der bedeutenden zukunftsweisenden Musik der Italiener konkurrieren zu sollen und zu können. Niemals hat Schütz die eigenen Kompositionen auf dem Gebiet der profanen, vornehmlich der darstellenden Musik für sonderlich erwähnenswert gehalten, obwohl doch die Komposition und Aufführung von Festmusiken zu profanen Anlässen zu den Hauptobliegenheiten des Hofkapellmeisters gehörte. Schütz war so wenig Neuerer, daß er nicht einmal den Weg weiterschreiten mochte, dem Giovanni Gabrieli mit seiner bedeutenden instrumentalen Ensemblemusik (den Kanzonen und Sonaten) die Bahn gebrochen hatte. Unter den verschollenen profanen Kompositionen befand sich, soweit wir wissen, kein Stück reiner Instrumentalmusik. Die Vorstellung ihrer Emanzipation, die sich schon um 1600 abzeichnete, war Schütz offenbar fremd. Der vergleichsweise nur ungewöhnlich geringe Anteil profaner Musik am Gesamtoeuvre mutet vor dem Hintergrund der Bewunderung für die bedeutenden Italiener wie eine selbstaufgelegte (wohl auch durch die Umstände, d.h. das Elend des Dreißigjährigen Kriegs, erzwungene) Beschränkung an. Sie hängt vermutlich mit der Einstellung zusammen, an der Schütz sein ganzes Leben festhielt und die man als b e w a h r e n d im strengen Sinn des Wortes bezeichnen kann. Es lag ihm offensichtlich gänzlich fern (trotz der Bewunderung für Monteverdis auf Neues gerichtete Einbildungskraft) sich Monteverdis programmatische "seconda prattica" zu eigen zu machen und damit Front zu beziehen gegen eine überholte "prima prattica" des Kontrapunkts – was umso seltsamer ist, als es ja in der "seconda prattica" um die Darstellung der Sprache ging, der sich auch Schütz verschrieben hatte. Bei verschiedenen Gelegenheiten gab er zu erkennen, daß er nach wie vor den kontrapunktisch-polyphonen Satz als die Grundlage der Komposition betrachtete. In den drei Teilen der "Symphoniae sacrae" (1629, 1647, 1650) hatte vornehmlich Schütz' Auseinandersetzung mit den neuerdings in Italien erworbenen Erfahrungen stattgefunden. Aber wie ein Korrektiv gegen den "über dem Bassum continuum concertierende(n) Stylus Compositionis" veröffentlichte er die "Geistliche Chor-Music" (1648), die Siegfried Hermelink als umfassendes "kontrapunktisches Lehrwerk"⁵ und Joshua Rifkin⁶ mit Recht als das bedeutendste deutsche Motetten-Werk des 17. Jahrhunderts bezeichneten. In der Vorrede sagt Schütz, "daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der composition in guter Ordnung angehen ... könne, er habe sich dann vorher in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendigen Requisita wohl eingeholet, als da (unter andern) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simples ..."⁷ Und wieder: mit seinen Kompositionen wolle er nicht zuletzt auf die "von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisierte(n) Italienische(n) und andere Alte und Neue Classicos Autores" verwiesen haben. Und spricht nicht für sich, daß sich Schütz für seine Trauerfeier eine fünfstimmige Motette "nach dem pränestinischen Contrapunktstil" wünschte, den befreundeten Christoph Bernhard beauftragte, diese Motette (über die beziehungsreichen Worte aus Ps. 119, 54: "Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae" = Deine Rechte sind mein Lied im Hause meiner Pilgrimschaft) zu komponieren? – Was immer er an Neuem aus der italienischen Concerto-Musik aufnahm: von radikalem Ungestüm, mit dem der Kontrapunkt durch die frühen Monodisten und durch Monteverdi verworfen wurde, findet sich bei Schütz keine Spur, wiewohl dort das Hauptargument für die Ablehnung die Verdunkelung des Textes gewesen war.

Er sah sich als M i t t l e r einer großen Tradition, die den Kontrapunkt ebenso umfaßte wie die neuen Errungenschaften des Generalbaß-Concerto. Alles zielt ab auf die

Durc h b i l d u n g des Überlieferten, auf eine Steigerung nach innen. Es mochte sich im Verlauf seines langen Lebens die Erkenntnis verfestigt haben, der letzte Bewahrer einer schon schwindenden Tradition zu sein. Und vielleicht haben die unleugbar resignative Farbe, die aus den Lebenszeugnissen und aus dem Altersbild zu sprechen scheint, und die Grundanschauung des Künstlers dieselbe Wurzel.

Ich greife das Stichwort wieder auf: Schütz's Kompositionskunst ist eine d i e - n e n d e K u n s t - und zwar in einem Maße, die mit unserem Begriff des großen Komponisten kaum vereinbar ist. Dies bedeutet, daß seine Musik in erster Linie n i c h t als Kunst vernommen werden will, die sie doch i s t.

Es ist des öfteren und mit Recht gesagt worden - am eindringlichsten und mit prinzipiellen Konsequenzen wohl von Thrasybulos G. Georgiades: Die Musik von Schütz dient dem Wort, vornehmlich dem deutschen Wort; mehr noch: Sie s c h a f f t die deutsche Sprache mit den Mitteln der Satzkunst⁸. Geichfalls mit Recht hat man Schütz als den großen Mittler zwischen der musikalischen Kunst der Italiener und der deutschen Sprache bezeichnet. Vergleichsweise weniger Beachtung fanden bisher indessen die tiefgreifenden Veränderungen, die dadurch im musikalischen Gefüge vor sich gingen⁹. Es sind allerdings auch nicht solche, die gleichsam an der Außenseite ablesbar wären. Und vielleicht muß man etwas weiter ausholen, wenn man begreiflich machen wollte, was sich in der Geschichte der Musik durch den Komponisten Schütz ereignete, den Punkt anvisieren, um den seine Werke kreisten: die biblische Prosa in deutscher Sprache. Ich deute den Gedanken-gang an. Nicht von ungefähr habe ich vom "sermo humilis", vom niederen Stil der Rede gesprochen. Es ist die Prosa der Heiligen Schrift, die unter dem Aspekt der spätantiken rhetorischen Tradition als Inbegriff des modus humilis, des niederen Stils im Unterschied zum erhabenen und mittleren gelten kann und in früher Zeit dem rhetorisch gebildeten Heiden gelten mußte. Doch die im Sinne rhetorischer Kunst unliterarische, schlichte Erzählung, der eine neue Unmittelbarkeit, ja Innigkeit, eine auch den Ungebildeten ansprechende menschliche Nähe und Schlichtheit eignete, berichtete von den höchsten Dingen: Die Bibelprosa ist "humilis et sublimis", Inbegriff der "peraltissima humilitas". Im 17. Jahrhundert freilich dürfte jene Polarität längst verblaßt gewesen sein, und zwar in dem Maße, als das Latein der Bibel zur rituellen, gleichsam zum unantastbaren Dogma entrückten Kirchensprache geworden war. Durch Luthers deutsche Bibelübersetzung gewann die Bibelsprache erneut die Dimension des Unvermittelten, die Würde des genus humile zurück, was wohl nur deshalb möglich wurde, weil die deutsche Sprache anders als das Italienische und Französische n o c h n i c h t den Rang einer Literatursprache erlangt hatte. Nur als Frage möchte ich formulieren: Spricht nicht aus der Musik von Schütz die neu geschaut und gestaltete Komplexion der Gegensätze des humilis und des sublimis? Seine Kunst bestünde darin, daß sie die Sprache nicht rhetorisch, artifiziell hebt, vielmehr mit großer Eindringlichkeit den schlichten Redeton als ein Sublimes zur Erscheinung bringt. Die musikalische Kunst bringt gewissermaßen den Aspekt des Sublimen, der der Bibelsprache einwohnt, an den Tag.

In d i e s e m Sinne will sie (so scheint es) den Hörer d u r c h die kunstvolle Fügung auf das W o r t verpflichten. Dies nun setzt die Bereitschaft voraus, sich auf eine solche Verpflichtung einzulassen. Doch welches Wort? Die Luthersche Bibelsprache vermittelt den meisten Menschen heute nicht mehr die Nähe des eigenen Ausdrucks, sondern Ferne. Geht dadurch nicht eben die neue Dimension, die Schütz in seine Musik eingehen ließ, verloren? Und ist nicht auch die Heranziehung der gelehrt-humanistischen Lehre von der musikalischen Rhetorik als Instrument zum Verständnis dieser Musik durch die Forschung ein Indiz für den Verlust? - Fast unübersteigbar sind die Hindernisse, die sich ihrer adäquaten Aufnahme entgegenstellen!

Bedrängend stellt sich die Frage nach der Gegenwart, der möglichen Gegenwart des Schütz'schen Werks. Diese Frage stellen, heißt auch nach dem Ort fragen, wo es heute gegenwärtig ist oder sein kann. Schon eine flüchtige Umschau im Konzert- und Schallplattenangebot zeigt, daß es durchaus (materiell jedenfalls) präsent ist. Doch der Grundton der meisten Interpretationen bereitet Unbehagen. Einerseits wird es so behandelt, als sei es uns nahe, gleichsam unmittelbar zugänglich, nicht 'alte Musik'. Andererseits erscheinen Schütz'sche Kompositionen in modernen Interpretationen mit dem Zeichen einer gewissen Unnahbarkeit versehen. Sie kommt vor allem zum Ausdruck in einem vielfach asketischen Klangstil und in der Abflachung, Neutralisierung der rhythmischen Konturen. Das Facit: U n e i n g e s t a n d e n e F e r n e , f a l s c h e N ä h e . Scheingegenwart! Die Musik von Schütz - schließt man von den fast ausnahmslos von frommer Blässe befallenen Interpretationen zurück - ist nicht Teil u n s e r e r g e l e b t e n G e g e n w a r t geworden, wie die Musik von Bach, von Händel, die Musik der Wiener Klassiker (wie immer verfälscht oder mißverstanden) - und ich meine damit nicht in erster Linie den statistischen Befund. Warum ist das so? Die Schütz'sche Musik hat buchstäblich keinen Ort, in dem sie beheimatet wäre, sie ist gleichsam heimatlos. Im K o n z e r t s a a l ist sie deplaziert, aber, obwohl sie mit einer Ausdrücklichkeit ohnegleichen geistliche Musik ist, auch in der K i r c h e , im Gottesdienst nicht heimisch - und zwar nicht deshalb, weil sie 'alte Musik' ist. (Schließlich sind Gregorianik, Palestrina- und Mozart-Messen in gottesdienstlicher Musik auch heute noch glaubwürdig!) Als Musik im häuslichen Kreis, als 'Hausmusik' sind auch die anspruchslos besetzten Werke, z.B. die "Kleinen geistliche Concerte", nicht mehr denkbar, obwohl einige Werkgruppen durchaus dazu bestimmt waren, auch als erbauliche Musik im häuslichen Kreis zu erklingen. Sogar als Tafelmusik konnten nach Schütz's eigener Aussage weniger umfangreiche Psalmvertonungen benutzt werden. (Brief an den Hof von Zeitz in den späten 1660er Jahren)¹⁰. Ihrer Bestimmung nach ist die Musik von Schütz für uns somit schwer faßbar. Für die Festmusik in venezianischer Manier wie die "Psalmen Davids" von 1619 und andere aufwendig besetzte Concerti findet sich heute kein angemessener Rahmen - weder ein profaner, noch ein kirchlicher. Der Prozeß der Säkularisierung des Festes und parallel dazu die Reinigung der kirchlichen Feier von profan-festlichen Elementen, der seit der bürgerlichen Revolution offenkundig wurde, dürfte unumkehrbar sein. In der Institution des 'Kirchenkonzerts', die der Darbietung Bach'scher Kantaten und Passionen oder der Oratorienmusik des 17. und 18. Jahrhunderts einen geeigneten Rahmen bot, kommt hingegen der spezifisch geistliche Charakter der Musik von Schütz zweifellos zu kurz. Mit der engen Anbindung an Sinn und Gestalt der Sprache widersetzt sie sich der Eingliederung in das imaginäre Museum zeitentrückter Kunstwerke. Andererseits war mit Ausnahme der Historien und Passionen nur ein kleiner Teil der Werke für den normalen kirchlichen, ans Kirchenjahr gebundenen Gottesdienst gedacht. Die Frage der liturgischen Bindung ist freilich nach wie vor offen. Naheliegender aber ist die Annahme, daß die meisten Kompositionen prinzipiell von liturgischer Musik viel weiter entfernt sind als etwa Messen- oder Motetten-Vertonungen im katholischen Bereich. Man muß sich bewußt machen: Schütz war in erster Linie Hofkapellmeister - weder Organist, noch Kantor. Er steht (anders als Bach) außerhalb der protestantischen Organisten- und Kantorentadition. Vor allem für höfische Zeremonien, die allerdings keine scharfe Grenze zwischen Geistlich und Weltlich zogen, hatte er zu komponieren und die Aufführungen zu betreuen. Die Leitung der regulären, ordentlichen Kirchenmusik gehörte hingegen seit Mitte der 1620er Jahre zu den Pflichten des Vicekapellmeisters. Aber auch abgesehen davon: Die geistliche Musik von Schütz ist in erster Linie, sofern sie tatsächlich in der Kirche erklang, nicht Musik für die G e

m e i n d e (anders als die Bachsche Kirchenkantate), sondern Musik der S c h l o ß - k a p e l l e. Auch darin kommt ein Moment von (repräsentativer) Privatheit, aber auch ein besonderer Anspruch zur Geltung. Keine 'Gemeindemusik', sagte ich: Dies ist wohl mit ein Grund, weshalb Schütz zum Choral (Kirchenlied), diesem Kernstück des protestantischen Gottesdienstes neben Lesung und Predigt, ein distanziertes Verhältnis hatte. Seine eigenen Choralsätze aus dem "Beckerschen Psalter" (1628 und 1661) haben keine Verbreitung gefunden (obwohl sie in der Dresdner Schloßkirche noch bis 1800 gesungen wurden) und nur wenige von Schützens Melodien sind in spätere Choralbücher aufgenommen worden.

Wenn Schütz nun kein Kirchenkomponist im eingeschränkten Sinn des Wortes gewesen ist (wie Bach es als Thomaskantor war), dann sind auch Bedenken dagegen angebracht, seine Musik für den Inbegriff protestantischer Kirchenmusik zu halten, wie dies häufig geschieht. Damit war, zumindest potentiell, eine Verengung des Blickwinkels gegeben. Vor allem seit den 20er Jahren dieses Jahrhunderts ist Schütz von kirchlichen 'Kreisen' und 'Bewegungen' (wie die Singbewegung) in Anspruch genommen worden. Ohne daß Aufrichtigkeit, Lebendigkeit und Verdienst der Schütz-Bewegung unterschätzt, in Zweifel gezogen oder gar geleugnet werden dürften, muß die Annäherung auf den gleichen Pfaden die Züge des Epigonalen aufweisen. Neue Impulse sind aber heute ausschließlich durch E r k e n n t n i s, nicht mehr durch wie immer auch motivierte Identifizierung zu erwarten. Dabei mag als Maxime gelten: Ganz gleichgültig, für w e l c h e Ziele und Vorstellungen die Musik von Schütz mit Beschlag belegt wurde, die Tatsache als solche genügte, um von der nüchternen und schlichten Bemühung um Erkenntnis abzulenken. Verengende, wenn nicht verkleinernde Tendenzen - so scheint mir wenigstens - zeichneten sich gelegentlich auch in der Forschung ab, soweit sie sich mit der Musik befaßte. Schütz erschien hier und dort unter dem Blickwinkel der gelehrt-epigonalen und pedantischen Musiklehre des späten 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland. Die Frage, inwiefern es angezeigt und zulässig sei, Schütz an den Kategorien seiner eigenen Zeit zu messen, eine Frage, die jene nach den Voraussetzungen, Möglichkeiten und Begrenzungen der Musiklehre um und nach 1600 hätte einschließen müssen, wurde (soweit ich sehe) nicht gestellt. So kam es, daß die Musik von Schütz unversehens die Rolle des muster-gültigen Exempels zur mehr oder minder zeitgenössischen Musiklehre übernahm. Selbst wenn man die Geltung der musikalischen Rhetorik und der mit ihr (wahrscheinlich mißbräuchlich) vermengten sog. Figurenlehre anerkennt, so dürfte doch auch einleuchten, daß mit allgemeinen, dazu noch für die Lehre aufbereiteten Kriterien die inneren Schichtungen bedeutender Musik, die sich allemal aus dem Allgemeinen erhebt, nicht erreicht werden. Es konnte der Eindruck entstehen, als erschöpfe sich Schützens kompositorischer Umgang mit der Sprache auf die W o r t v e r t o n u n g: auf die Vertonung von Einzelwörtern. Wäre dem so, d.h. beschränkte sich die Rhetorik in der Musik von Schütz auf die Übersetzung des Einzelworts in musikalische Figur, dann müßte eine Revision bisheriger Anschauungen zum Rang seines Werks ernsthaft erwogen werden. Denn wo Sprachvertonung nicht in die Schicht der musikalischen Syntax hinabreicht, in d i e Schicht also, die musikalischen Zusammenhang stiftet, und die ein Analogon zu den syntaktischen Beziehungen der Sprache darstellt, wird auch jener Bereich nicht erschlossen, in dem sich Sprache als Zusammenhang konstituiert. Sprache als bloße Reihung von Worten ohne genuin grammatische Beziehung ist (wie schon Wilhelm von Humboldt erkannte) rudimentär. Sprachvertonung, die sich primär aus mimetischer Wort-Darstellung zusammensetzt und nicht auch die gewissermaßen grammatischen Beziehungen im musikalischen Satz erfaßt, verdient daher nur mit Vorbehalt die Bezeichnung S p r a c h - V e r t o n u n g, allenfalls den einer Vertonung von Wortreihen.

Erst in neueren Ansätzen sind die syntaktischen Elemente des musikalischen Satzes, d.h. die Elemente, die sich unter dem Begriff der K o n s t r u k t i o n subsumieren lassen, zum Gegenstand von Untersuchungen gemacht worden. Es sieht in der Tat so aus, als gründe der Rang des Komponisten Schütz auf der Indienstnahme komplexer rhythmischer, klanglicher und melodischer Konstruktionen zum Zweck der Sprachvertonung. Die Hervorhebung des Einzelworts, die insbesondere die Figurenlehre nahelegt, ist damit nicht ausgeschlossen, aber sie betrifft die Außenseite, ist Angelegenheit des Vordergrunds, der Oberfläche.

Ich möchte nun abschließend versuchen, einige irritierende Momente der Schütz'schen Musik, des Schütz'schen Wirkens etwas schärfer zu fassen, die einerseits zu jener von vernebelnd hagiographischen Tendenzen nicht freien Betrachtung führten, zu der schon erwähnten Scheingegenwart, die andererseits jedoch wegweisend sein könnten. Ich verstehe unter wegweisend zunächst einmal die Befreiung von Ver- und Beengungen. Dazu gehört es auch, von Fixierungen Abschied zu nehmen, die vertraut und bequem geworden sind. Um die verstörende Tatsache nochmals anklingen zu lassen: Weniger als jede andere Musik von Rang, die wir kennen, trägt die von Schütz ihren Kunstcharakter zur Schau, verzichtet somit (von einigen Ausnahme-Werken abgesehen) darauf, Aufmerksamkeit und Bewunderung durch Neuheit oder Originalität auf sich zu lenken. Doch steht andererseits fest, daß es die Kunst, ganz und gar a u s g e r e i f t e künstlerische Mittel sind, die es Schütz ermöglichten, diese Mittel vornehmlich der deutschen Sprache dienend einzusetzen, um der Sprache durch die Musik gleichsam die Zunge zu lösen, in ihr Inneres zu dringen. A u t o n o m i e d e r m u s i k a l i s c h e n K o n s t r u k t i o n und nicht nur Bindung, sondern Unterwerfung unter die Sprache traten in ein widerspruchsvolles und doch sehr präzise harmonisiertes Verhältnis zueinander. Es erlaubt weder die Annäherung über das 'Ästhetische', noch weniger aber die über die weltanschaulich bzw. religiös gestimmte und hochtrabende Schwärmerei. Der Einblick in die musikalischen Konstruktionen, d.h. in die Vielfalt rhythmischer und klanglicher Zusammenhänge, tut insbesondere Not. Und es ist ermutigend, daß gerade dieser fundamentale Aspekt neuerdings vermehrt ins Blickfeld rückte. Allerdings würde auch die 'Analyse' ihr Ziel ohne Rückbindung an die Sprache verfehlen. Und hier liegt wohl die größte Schwierigkeit: Läßt sich heute, in einer Zeit, in der die sprachlich verfaßte Kultur in einem dramatischen Schrumpfungsprozeß begriffen ist und die Sprache zu einem Instrument der "Kommunikation" verkam, überhaupt noch klar machen, worum es Schütz in seiner Musik vor allem ging - nämlich sich einerseits der Musik durch die bedeutsam artikulierte, i n d e k l a m a t o r i s c h v e r b i n d l i c h e G e s t a l t verwandelte und a u s g e l e g t e Sprache, und andererseits der Sprache durch die Musik zu versichern?

Die Musik von Schütz könnte auch heute noch zu ihrer besonderen Gegenwart gebracht werden, wenn man sie aus dem Ghetto der protestantischen Kirchenmusik, der 'Geschichte der protestantischen Kirchenmusik' befreien würde. Nicht daß Schütz in ihr, ebenso wie Bach, keinen herausragenden Platz einnähme. Aber ebensowenig wie der Status der Bach'schen "Matthäus-Passion" als große Musik und sogar als geistliche Musik auch nur annähernd unter dem Aspekt der protestantischen Kirchenmusik begriffen werden kann, vermag man z.B. den "Kleinen geistlichen Konzerten" mit der Kategorie der Kirchenmusik beizukommen. Obwohl die Musik von Schütz vorwiegend geistlich ist, erhebt sie doch (anachronistisch, wenn man will) den Anspruch, das Ganze der Musik zu repräsentieren, nicht nur einen Ausschnitt. Sie geht nicht auf in ihrer Eigenschaft, betont geistliche Musik zu sein. Damit steht Schütz vor allem in der Tradition der bedeutenden Venezianer, die die Basis der geistlichen Musik ausdrücklich erweitert hatten. Der Begriff der

'Kirchenmusik' setzt die erfolgte Aufspaltung der Musik in eine profane und sakrale voraus, wobei die profane seit 1600 sich immer mehr in den Vordergrund schob, die Kirchenmusik qualitativ (nicht quantitativ) in die zweite Linie zurücktrat. Obwohl diese Situation im 17. Jahrhundert bereits gegeben war, gilt sie für Schütz nicht. Er hielt gegen die Zeichen der Zeit an der Universalität der geistlichen Musik fest, war der letzte bedeutende Komponist, für den sich die Musik in der ans Wort gebundenen geistlichen erfüllte, und zugleich der erste und einzige der neuzeitlichen Komponisten, für den die Beschränkung auf die geistliche sich eben nicht als Begrenzung auswirkte. Es ist ein buchstäblich 'katholischer' (d.h. allumfassender) Anspruch, der hier auf den Boden des nördlichen Protestantismus erhoben wurde. An diesem Punkt scheint auch der noch durchaus aktuellen Frage nach den italienischen Voraussetzungen der Musik von Schütz ein neues Interesse zuzuwachsen. Denn auch die Sonderstellung der venezianischen Musik bestand vornehmlich darin, daß hier erstmals und zugleich (wenn man von Schütz absieht) zum letzten Mal eine Universalität behauptet wurde, die Profanes (z.B. die instrumentale Ensemblesmusik) in den Kreis der geistlichen Musik zog, nicht umgekehrt die sakrale in den Kreis einer von profanen Gattungen geprägten musikalischen Sprache. Die einmalige Konstellation von Kirche und Staat in Venedig bot die Möglichkeit dazu. Es scheint, daß Schütz auch am Dresdner Hof, wie schon vorher am Kasseler, eine analoge Situation vorfand.

Zweifellos - und damit komme ich zum Schluß - geht die tiefgehende Fremdheit des Schützchen Werks aus ihrer doppelten Eigenschaft hervor: daß nämlich, indem sich musikalische Konstruktions- und Klangkunst entfaltet, der Sprache nichts genommen wird, sondern daß es im Gegenteil - so paradox es scheinen mag - der dienende Gebrauch in hohem Maße auch eigenständig musikalischen Zusammenhalt stiftender Mittel ist, der dem Satzgefüge das Tor zu einer bedeutsam artikulierten autonomen Sprache öffnete. In der Musik von Schütz käme somit in ausdrücklicher großer und ernster Form ein Gesetz zum Vorschein, dem die europäische Musikgeschichte ihre Dynamik verdankt - das Gesetz nämlich, daß der Weg zur musikalischen Autonomie über die Auseinandersetzung mit der Sprache führte. - Erst wenn die Fremdheiten, das Befremdliche des Schützchen Werks begriffen würde, könnte seine Musik in Wahrheit gegenwärtig werden. Ihre Gegenwart ist eine Aufgabe, keine Tatsache.

Anmerkungen

- 1) Ich verwende den Begriff in dem Sinne, den Erich Auerbach für christliche Spätantike und Mittelalter fruchtbar machte (Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern, 1968). Es ist allerdings nicht meine Absicht, vordergründig zu parallelisieren (etwa zwischen der Stillage der Schützchen Musik und dem "niederen Stil" der Rede), sondern Eigenschaften seiner musikalischen Kunst zu beleuchten, die aus noch unerschlossenen Tiefenströmen der Tradition hervorgingen. Vgl. dazu auch Hans Sedlmayr, *Ars humilis*, in: Hefte des kunsthistor. Seminars der Universität München, hrsg. von Hans Sedlmayr, Nr. 6, München 1962, S. 7 ff.
- 2) Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften* (im folgenden: GBS), hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, S. 125.
- 3) GBS, S. 104.
- 4) GBS, S. 125/126.

- 5) Rhythmische Strukturen in der Musik von Heinrich Schütz, AfMw 16, (1959), S. 389.
- 6) Artikel "Schütz" in: The New Grove Dictionary of Music & Musicians.
- 7) GBS, S. 192.
- 8) Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache, Berlin etc. 1954 (2/1974), S. 53ff. und S. 62ff.; Heinrich Schütz zum 300. Todestag (1972), in: Sagittarius 4 (1973), S. 57-70, Wiederabdruck in: Kleine Schriften, MVM hrsg. seit 1977 von Theodor Göllner, Bd. 26, Tutzing 1977, S. 177ff.
- 9) Dazu in neuerer Zeit: Wolfgang Osthoff, Heinrich Schütz. L'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel seicento, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni 1, Venezia 1974, in dt. Sprache: H. Schütz - die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in SchützJb. II, 1980, S. 78ff.
- 10) GBS, S. 295.